



CENTRO UNIVERSITÁRIO DE BRASÍLIA – UniCEUB
Faculdade de Ciências Sociais Aplicadas – FASA
Monografia de Conclusão do Curso de Comunicação Social
Habilitação em Jornalismo

Uma leitura do *fotojornalismo* na imprensa brasileira – pioneiros

Ignácio Camillo Álvares Navarro
Prof. Orientador: Paulo Paniago

Brasília, DF, 1º semestre de 2005

CENTRO UNIVERSITÁRIO DE BRASÍLIA – UniCEUB
Faculdade de Ciências Sociais Aplicadas – FASA
Monografia de Conclusão do Curso de Comunicação Social
Habilitação em Jornalismo

Uma leitura do *fotojornalismo* na imprensa brasileira – pioneiros

Aluno: Ignácio Camillo Álvares Navarro
Professor Orientador: Paulo Paniago

Brasília, DF, 1º semestre de 2005

Monografia apresentada ao Curso de Comunicação Social da Faculdade de Ciências Sociais Aplicadas do Centro Universitário de Brasília – UniCEUB, como parte dos requisitos necessários para obtenção do título de Bacharel em Comunicação Social, habilitação em Jornalismo.

Aprovada por:

À Adriana pelo apoio incondicional.
À Luciana, Juliana e Eduardo, pela paciência com o pai aprendiz.

SUMÁRIO

Resumo	06
Objetivos	07
Introdução	08
Capítulo 1 – Antecedentes do fotojornalismo	09
Capítulo 2 – Ler fotografias – uma abordagem semiótica	16
Capítulo 3 – Fotojornalismo no Brasil - pioneiros	22
Conclusão	31
Bibliografia	33
Anexo	34

RESUMO

“O instante capta a forma; a forma faz ver o instante” - Valéry

Revisa literatura especializada sobre possibilidades de leitura semiótica da fotografia jornalística. Aborda a experiência do fotojornalismo em revistas de informação semanal brasileiras das décadas de 1940, 1950 e 1960. Aborda a diferença da fotografia de imprensa utilizada como ilustração do texto e como reportagem visual – o fotojornalismo.

Palavras-chave: Fotojornalismo. Semiótica. Imprensa.

Objetivos

1. Objetivo geral

Pesquisar a autonomia do fotojornalismo na imprensa brasileira.

2. Objetivos específicos

Traçar breve histórico da ilustração fotográfica na imprensa. Pesquisar as bases semióticas para uma leitura da fotografia de imprensa. Especificar fotografia como *ilustração* do texto jornalístico em oposição à *reportagem visual*. Enfocar a introdução e a valorização da linguagem fotográfica na imprensa brasileira e a autonomia do fotojornalismo. Revisar a literatura sobre o assunto.

Introdução

Por que algumas fotografias publicadas na imprensa informam por si mesmas, enquanto outras dependem de uma legenda ou texto que as explique?

A resposta mais óbvia e imediata seria pela qualidade e quantidade de informação que umas intrinsecamente trazem e outras, não. Mas o que é uma foto de qualidade? Que elementos uma imagem pode conter que a faça prescindir de uma legenda que “explique” e determine sua auto-suficiência informativa? A quantidade e a qualidade da informação contida numa fotografia depende da aplicação de técnicas específicas ou é decorrente da cultura e sensibilidade do fotógrafo? A fotografia na imprensa seria apenas um apoio ao texto, ou é ela que faz a notícia adquirir o estatuto de “verdade”? A fotografia é índice ou reprodução da realidade? Muitas dessas perguntas ainda não foram suficientemente respondidas e são muitos aqueles que se ocuparam e ainda se debruçam sobre o tema.

Este trabalho procura estabelecer como a fotografia tornou-se parte do cotidiano da imprensa, a sua utilização intensiva na imprensa nos últimos 60 anos acabou por torná-la imprescindível aos leitores de hoje que, de uma certa maneira, foram *alfabetizados* pela imagem fotográfica.

O campo de trabalho pautou-se no pioneirismo das revistas O Cruzeiro, Manchete e Realidade, que nas décadas de 1940, 50 e 60 promoveram a mudança do paradigma informativo da fotografia: de ilustração do texto para o texto como ilustração.

A metodologia empregada para elaboração desta monografia baseou-se em revisão bibliográfica e em estudo de caso das revistas acima citadas, avaliando a evolução da fotografia no Brasil nos últimos 60 anos. Foi dividida em 3 capítulos, sendo os dois primeiros de análise e questionamentos sobre a história e as bases semióticas para análise da linguagem fotográfica.

No decorrer da pesquisa, foi observada uma grande diversidade de abordagens teóricas para a análise da imagem fotográfica. Isto denota que a preocupação com a temática é pertinente e está em plena efervescência no meio acadêmico.

Dessa forma este deverá ser o primeiro passo para que o autor dessa monografia possa avançar em suas preocupações com o tema.

Capítulo 1

A revolução da reprodutibilidade técnica

Desde o advento da fotografia e de seu uso pela imprensa, questionamentos foram feitos por pensadores preocupados com o fenômeno da imagem fotográfica. Walter Benjamin, um dos expoentes da escola de Frankfurt, em seu ensaio *Pequena história da fotografia*, analisa que:

“... a natureza que fala à câmara não é a mesma que fala ao olhar; é outra, especialmente porque substitui a um espaço trabalhado conscientemente pelo homem, um espaço que ele percorre inconscientemente.” (BENJAMIN: 1996, p.94).

Pode-se supor que o pensador alemão já alertava contra o pretense estatuto de *verdade* erroneamente atribuído à imagem fotográfica, admitindo que, entre a captação da cena até sua leitura na página de jornal, existe um espaço que é preenchido tanto pelo fotógrafo como pelo leitor. O que preenche esse espaço por parte do autor de uma foto pode ser dividido em duas grandes áreas, a técnica e a arte. Se por um lado o rigor e apuro técnico dão ao fotógrafo instrumentos para “construir” uma dada realidade, por outro lado, sem um conhecimento prévio daquilo que está sendo fotografado, da cultura, da sociedade, dos hábitos e costumes esse fotógrafo não conseguiria um recorte do real que fosse legível para os destinatários daquela imagem. Dessa maneira pode-se encarar a fotografia jornalística como:

“artefatos de gênese pessoal, social, cultural, ideológica e tecnológica.” (SOUZA: 2000, p. 9).

Ainda, de acordo com Benjamin:

“As primeiras pessoas reproduzidas (pela fotografia) entravam nas fotos sem que nada se soubesse sobre sua vida passada, sem nenhum texto escrito que as identificasse. Os jornais ainda eram artigos de luxo, raramente comprados, e lidos no café, a fotografia ainda não se tinha tornado seu instrumento, e pouquíssimos homens viam seu nome impresso.” (BENJAMIN: 1996, p. 95).

Diferentemente da pintura e dos daguerreótipos, o início da fotografia de imprensa não tinha mais como objeto a captação da *aura* de uma paisagem ou mesmo de um retrato de personagem, heranças da pintura. Eugène Atget (Libourne 1857-Paris 1927) foi quem começou a processar essa *desaurização* da fotografia. Ao retratar fragmentos de paisagens, casas em ruínas, açougues, vendedores de rua, becos e vielas sem o glamour dos grandes monumentos, palácios e jardins de Paris, ele se tornou precursor da fotografia surrealista e do jornalismo fotográfico. Na reprodução do prosaico, do dia-a-dia do povo na rua, da cidade que

se escondia atrás dos grandes monumentos, Atget começou a socializar a fotografia, reproduzindo cenas e locais que eram o habitat natural do cidadão comum – aquele que, a partir de então, irá se reconhecer nas páginas dos jornais.



Eugene Atget *Joueur d'orgue* - 1898-99



Eugene Atget *Marchand abat-jours* - 1899-1900



Eugene Atget *Ragpicker* - 1899-1900



Eugene Atget *Prostitute, Paris* - 1920

Benjamin encerra seu ensaio sobre a história da fotografia citando as palavras de dois contemporâneos de Daguerre sobre sua invenção. O primeiro, Antoine Wiertz, em 1855 saúda a fotografia:

“Há alguns anos nasceu, para a glória de nosso século, uma máquina que diariamente assombra nossos pensamentos e assusta nossos olhos. Em cem anos, essa máquina será o pincel, a palheta, as cores, a destreza, a experiência, a paciência, a agilidade, a precisão, o colorido, o verniz, o modelo, a perfeição, o extrato da pintura... Não se creia que o daguerreótipo será a morte da arte... Quando essa criança gigantesca tiver alcançado sua maturidade, quando toda sua arte e toda sua força se tiverem desenvolvido, o gênio o segurará pela nuca, subitamente clamando: Aqui! Tu me pertences agora! Trabalharemos juntos!” (BENJAMIN: 1996, p.106).

No entanto, Baudelaire reagiu, em 1859, com essa advertência:

“Nesses dias deploráveis, uma nova indústria surgiu, que muito contribuiu para confirmar a tolice em sua fê... de que a arte é e não pode deixar de ser a reprodução exata da natureza... Um deus vingador realizou os desejos dessa multidão. Daguerre foi seu Messias... Se for permitido à fotografia substituir a arte em algumas de suas funções, em breve ela a suplantará e corromperá completamente, graças à aliança natural que encontrará na tolice da multidão. É preciso, pois, que ela cumpra o seu verdadeiro dever, que é o de servir as ciências e as artes.” (BENJAMIN: 1996, p.107).

É claro que ambos os textos devem ser lidos em sincronia com a época em que foram escritos, mas servem de apoio para a conclusão de Benjamin sobre o deslocamento da imagem fotográfica em relação ao texto jornalístico:

“A câmara se torna cada vez (...) mais apta a fixar imagens efêmeras e secretas, cujo efeito de choque paralisa o mecanismo associativo do espectador. Aqui deve intervir a legenda, introduzida pela fotografia para favorecer a literalização de todas as relações da vida e sem a qual qualquer construção fotográfica corre o risco de permanecer vaga e aproximativa. (...) Já se disse que ‘o analfabeto do futuro não será quem não sabe escrever, e sim quem não sabe fotografar’. Mas um fotógrafo que não sabe ler suas próprias imagens não é pior que um analfabeto? Não se tornará a legenda a parte mais essencial da fotografia? Tais são as questões pelas quais a distância de noventa anos, que separa os homens de hoje do daguerreótipo, se descarrega de suas tensões históricas.” (BENJAMIN: 1996, p.107).

De maneira análoga, algumas décadas após, Roland Barthes ao analisar como se opera a *mensagem fotográfica* explica que:

“(...) o texto limita-se a ampliar um conjunto de conotações já incluídas na fotografia; mas, por vezes, também o texto produz (inventa) um significado inteiramente novo, que é, de certo modo, projetado retroativamente na imagem, a ponto de nela parecer denotado (...)”

Passados os 90 anos entre Benjamin e Daguerre, somando-se mais 65, chega-se à presente data, em que muitas das fotografias produzidas para a imprensa são *ilustrações* de matérias escritas, meros registros de uma reunião, de um prédio, um personagem da política retratado como boneco sem vida. Essas imagens geralmente são desprovidas de traços de informação nova, falta-lhes *autonomia*, carecem de *opinião* de seu autor. Este é o caso do

fotodocumentarismo que se ocupa primordialmente em documentar (ou apenas ilustrar) visualmente o texto jornalístico.

Por outro lado, é possível distinguir no percurso de alguns veículos e fotógrafos de imprensa no Brasil, o exercício do fotojornalismo *stricto sensu*, utilizando-se da definição de Jorge Pedro Souza:

“... a atividade que pode visar informar, contextualizar, oferecer conhecimento, formar, esclarecer ou marcar pontos de vista (‘opinar’), através da fotografia, de acontecimentos e da cobertura de assuntos de interesse jornalístico.” (SOUZA: 2000, p. 12).

Nessa ótica, é imprescindível citar a experiência pioneira de revistas ilustradas como *O Cruzeiro*, *Manchete* e *Realidade*, objeto de análise no capítulo 3.

Capítulo 2

Uma imagem vale por mil palavras?

Quando se discute a respeito do significado de imagens fotográficas, duas vertentes prevalecem: ou se analisa a fotografia da mesma forma como se faz com o signo lingüístico (quanto às questões da arbitrariedade, da imitação, da referencialidade), ou se dá atenção aos traços técnicos que a caracterizam (enquadramento, luz, foco, diafragma, velocidade, distância focal, profundidade de campo, cor, sombra, textura, etc.), buscando-se assim, a definição de como se lê a fotografia no que ela tem de específico.

No primeiro caso, na tentativa de se entender o não-verbal através do verbal, é inevitável que ocorra uma redução da mensagem fotográfica por conta da conceituação de linguagem (verbal e não-verbal), pois uma imagem é *pensada* como se fosse um signo lingüístico.

Outra vertente de análise se relaciona com os traços da imagem entendidos a partir de um “olhar técnico” (AUMONT: 1993, p.182). Dessa forma, acaba-se por analisar a imagem fotográfica através do verbal, não passando essa análise de mera descrição da imagem, reduzindo-se o cerne da fotografia – a sua matéria visual – a um *discurso* que fala da imagem, a descreve e a traduz, mas nunca revela sua materialidade visual.

“Uma imagem não vale mil palavras, ou outro número qualquer. A palavra não pode ser a moeda de troca das imagens. É a visualidade que permite a existência, a forma material da imagem e não a sua correlação com o verbal” (SOUZA: 1998: p.12)

Segundo Roland Barthes, o paradoxo da mensagem fotográfica reside no fato de que a fotografia não necessita de um código para sua leitura, posto que ela é um *analogon* da realidade. Isto determina um estatuto próprio para ela: “(...) é uma mensagem sem código” ou seja “(...) é uma mensagem contínua.” (BARTHES: 1990, p. 13).

Outra forma de se aprofundar na mensagem fotográfica é seguir o exemplo de Barthes, em *A câmara clara*, quando o autor abre mão de todo o repertório conceitual que já havia utilizado para tratar do tema e opta por abordá-lo por meio das sensações que provoca face à sua experiência individual, como mero espectador. À época, Barthes declarou-se insatisfeito com os discursos críticos da sociologia, da psicologia e da psicanálise, que acabam por reduzir a complexidade do problema da fotografia. Sua alternativa foi assumir plenamente a subjetividade diante da fotografia, a tradução de sua experiência particular como observador

perspicaz numa linguagem expressiva, quase poética, como último recurso para captar a *essência* ou o *gênio* próprio da fotografia:

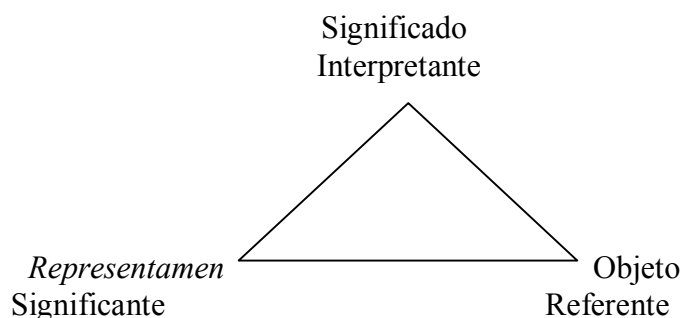
“Mais valia, de uma vez por todas, transformar em razão a minha declaração de singularidade e tentar fazer da ‘antiga soberania do eu’ (Nietzsche) um princípio heurístico. Resolvi tomar como ponto de partida de minha busca apenas algumas fotos, aquelas que eu estava certo de que existiam para mim. Nada a ver com um corpus: somente alguns corpos.” (BARTHES: 1984, p. 19)

A rejeição aos princípios normativos conceituais com os quais vinha trabalhando e a eleição da subjetividade como razão legisladora, fundindo a experiência intelectual e a experiência sentimental, a reflexão e a escritura, confere ao ensaio de Barthes o caráter de uma “eudoxia”, ou seja, o conhecimento obtido com a participação dos sentidos.

Mas, na *práxis* científica, essa abordagem só tem valor se realizada por indivíduo com estatura intelectual similar a de Roland Barthes, o que não é o caso da presente monografia. Assim, este estudo, quando possível, tomará por base a análise semiótica.

Os primeiros estudos modernos sobre os signos partiram de Ferdinand de Saussure que, apesar de ter-se dedicado a estudar a língua, imaginou a semiologia como uma “ciência geral dos signos” que deveria se desenvolver a partir da lingüística. De acordo com sua teoria, o signo lingüístico é composto de dois elementos indissociáveis – o *significado* e o *significante*. O primeiro seria o conceito que o falante de uma dada língua construiu e internalizou com sua própria experiência. Já o segundo elemento é o próprio som que representa o significado. Assim, quando um falante da língua portuguesa diz “engarrafar” o som por ele emitido (o *significante*), remete ao conceito de “colocar em garrafas”. No entanto, se este falante se refere ao “trânsito de veículos numa avenida”, o mesmo *significante* (engarrafar) terá o significado diferente. Como resolver essa questão dentro da dicotomia saussuriana significado-significante? E quanto aos outros signos presentes no mundo, além dos sons da língua? Logo se percebeu que a música, o odor, a fumaça, o vestuário, a dança e as imagens (entre elas a fotografia) também deveriam fazer parte dessa nova ciência.

Foi Charles Saunders Peirce quem imaginou o estudo desses signos não-lingüísticos com o nome de “semiótica”, na qual o signo é definido como “algo que está no lugar de alguma coisa para alguém, em alguma relação ou qualidade”. Assim a bi-polaridade “significado-significante” de Saussure deu lugar à relação tri-polar peirciana:



O que Peirce propõe é que um signo (agora não mais sob a supremacia da abordagem lingüística) é “algo que está no lugar de alguma coisa para alguém, em alguma relação ou alguma qualidade” (PEIRCE: 1987, p. 38), definição que pressupõe que um signo se relaciona solidariamente entre, pelo menos, três pólos:

Representamen (significante): a face perceptível do signo;

Objeto (referente): aquilo que o signo representa; e

Significado (interpretante): o que o signo “significa”.

Pode-se notar que nessa categorização o signo (inclusive o lingüístico) adquire uma dinâmica quase universal como processo semiótico, pois leva em consideração o contexto de seu aparecimento e a expectativa de seu receptor. No entanto, apesar dessa estrutura comum, obviamente os signos não são idênticos, posto que uma legenda não é a mesma coisa que uma fotografia, que por sua vez difere de uma pintura, diferente ainda de um cartaz publicitário etc.

Pensando na especificidade dos signos Peirce avançou ainda mais em sua teoria e elaborou uma classificação para se distinguir os signos em função do tipo de relação que existe entre o significante (*representamen*, a face perceptível) e o referente (o objeto). A distinção propõe três tipos de signos: o *ícone*, o *índice* e o *símbolo*. Basicamente, o *ícone* mantém relação analógica com seu referente (objeto), tal como acontece no desenho, na pintura e na fotografia. O *índice* é o signo que mantém relação causal de contigüidade física com o referente, como as marcas de pés na areia que *indiciam* que por ali passou alguém ou a fumaça, que é índice do fogo. Já o *símbolo* mantém relação de convenção com seu referente, como o são a bandeira nacional ou a pomba da paz. No entanto o próprio Peirce admitiu que não existe signo puro, mas somente características dominantes.

Assim a fotografia, *strictu sensu*, deve se enquadrar na categoria de *ícone*, dado que ela é um signo que mantém relação de analogia qualitativa entre o significante e o referente: forma, proporção, cor (ou graduação de cinza), dados que se assemelham ao objeto representado. Mas a fotografia também não deixa de ter uma natureza *indicial* e pode até

tornar-se *simbólica*. Isso ocorre quando ela é analisada sob o aspecto de *imagem registrada* em contraposição à *imagem fabricada*, conceitos abaixo explicitados.

Enquanto a imagem fabricada procura imitar um dado modelo e pode chegar ao extremo de se tornar análoga à realidade, ou seja, imagem virtual; a imagem registrada busca a semelhança com o que representa, é um registro obtido por meio de fenômenos físico-químicos emanados pelas próprias coisas representadas, mantendo assim *traços* do objeto original. Ou seja, são *índices* antes de ser *ícones*. Além disso, considerando-se que imagens são representações que nem sempre dependem de regras de construção e, mesmo assim, são compreendidas por outras pessoas por meio de convenções socioculturais, então essas imagens são também *símbolo* na definição peirciana do termo. A esse modelo triádico, Peirce agregou os conceitos de primeiridade, secundidade e terceiridade dos signos e elaborou ainda subcategorias que, aplicadas à fotografia, denominou de legi-signo (o negativo da foto), sinsigno (a cópia fotográfica) e dici-signo (o argumento fotográfico).

A título de registro, pois aqui não cabe uma abordagem sistemática, o estado da arte da pesquisa semiótica sobre a fotografia propõe quatro linhas com base nos trabalhos de Peirce, Hjelmslev, Greimas e Barthes.

No tocante à semiótica da fotografia de imprensa, ou mais apropriadamente, do fotojornalismo, um questionamento que deve ser feito é o de como ocorre o processo de tradução de uma pauta jornalística de linguagem escrita para imagem fotográfica e o fato de que a veiculação da fotografia no jornal diário carrega valores culturais e pessoais de quem faz essa tradução – o repórter fotográfico e o editor de fotografia.

Para se responder essas questões, é necessária a leitura de matérias jornalísticas *ilustradas* com fotografias. Fundamentalmente essa leitura prévia irá possibilitar uma *tradução* dos significados e sentidos da matéria jornalística.

“O processo de leitura, como cognição de um signo, desenvolve-se de forma dialógica mediada pela ação do signo, entre uma mente que conhece e o objeto conhecível. A consciência de linguagem será então a consciência da existência de uma relação dialógica entre o signo e o leitor e não o predomínio de um eu cartesiano, pois que não é nosso ego que dá sentido a linguagem, mas a linguagem que dá sentido ao homem. No cruzamento entre o que fala e o que ouve é que se descobre a linguagem e seus sentidos. No movimento da linguagem é que esta se realiza no seu devir, como um diálogo entre um eu e um outro. Consciência da linguagem será então a consciência de transmutação e, portanto, de leitura.” (PLAZA: 1987, p.34)

A leitura, essencialmente um processo dialético, é precedida da análise da fotografia como linguagem e comunicação, por meio da crítica, da interpretação, compreensão e analogia, que leva o leitor à cognição, aprendizado e síntese. Ainda de acordo com Plaza:

É no choque que envolve resistência e reação, choque do mundo interior (ego) no confronto com o exterior ou o signo (não-ego) e, sobretudo, através do esforço mental desprendido da experiência real

que se define o segundo tipo de interpretante, esse que é exterior ao signo como produto de uma mente. "É qualquer interpretação que qualquer mente realmente faz de um signo. Este interpretante deriva seu caráter da categoria diádica, categoria da ação". Trata-se da experiência real com o original a ser traduzido, o efeito que aquele produz na relação de leitura. Este interpretante é realmente o significado singular do signo original, a maneira pela qual cada mente recebe e a ele reage. Num terceiro nível, tem-se a consciência de um processo no qual se desenvolve a cognição. Há sentido de aprendizado, evolução e representação mental, é o momento da síntese. (...) a leitura para a tradução não visa captar no original um interpretante que gere consenso, mas ao contrário, visa penetrar no que há de mais essencial no signo. (PLAZA: 1987, p.35)

Mas não basta apenas ler o signo, pois ele é datado e inserido num contexto de espaço e tempo definido, com todas as influências sociais e históricas dessas condições de produção. É necessária, portanto, uma interpretação contextualizada. Assim, a leitura de fotos em jornais e revistas exige também a leitura das suas condições de produção, que deve ser feita não só através dos olhos do leitor médio, mas com o apoio da análise crítica do discurso e de conteúdo – seja do fotógrafo ou do veículo que publica a matéria. Ou seja, uma abordagem teórica que analise a fotografia jornalística sob a ótica de sua própria constituição.

Algumas correntes de pensamento argumentam que a fotografia como uma impressão natural de um corpo real não pode ser um signo. Geralmente, essa afirmação torna-se falaciosa quando se admite a diferença fundamental entre uma fotografia de uma paisagem e uma fotografia de um quadro naturalista, por exemplo. Se a fotografia fosse somente a reprodução da realidade, a única afirmação possível seria a de que ela é um processo físico-químico de impressão, o que acaba por reduzir o estudo da imagem a seu suporte.

Outros pensadores definem a fotografia como uma linguagem codificada e acionada através de um código icônico. É por meio do conhecimento desse código que se torna possível a recepção da imagem. Dessa maneira, na fotografia não existe o reconhecimento analógico, como se dá na linguagem escrita. Por exemplo, quando se lê a palavra “mesa” num texto escrito, a mente associa o conceito (a imagem mental) de um objeto de madeira com quatro pés e um tampo, ou uma coluna de pedra com uma placa em cima, ou qualquer outra imagem interiorizada que o leitor tem como representação de mesa. Mas se o texto diz que é uma mesa de carvalho, com pés torneados, com tampo em mármore carrara, bisotado, no estilo Luís XVI, a cognição do objeto “mesa” muda e se torna tão detalhado quanto as informações que se tem acerca do que é carvalho, torno, mármore, carrara, bisote e quem foi Luís XVI. No caso de uma fotografia, o conceito dá lugar a uma imagem completa e exata da mesa que queremos descrever. Mesmo que não se saiba quem foi Luis XVI, o que é o bisote, onde fica Carrara, que mármore é um tipo pedra, que o torno é instrumento para esculpir madeira e o carvalho é uma árvore.

Mas existe ainda uma diferença que individualiza o signo fotográfico dos demais. É que a fotografia não é um signo convencional, não necessita ser previamente conhecido nem tem o caráter circulatório do signo lingüístico (que já é emitido como signo). Ao contrário, a fotografia é um signo natural, não é emitido como signo e somente se torna signo para um receptor que o traduz como equivalente de sua emanção inicial.

É assim que mesmo nos casos em que a fotografia não está legendada, podemos ver, reconhecer e nomear coisas. Aumont, ao abordar a relação entre imagem e sentido, diz que:

“Toda representação é relacionada por seu espectador – ou melhor, por seus espectadores históricos e sucessivos - a enunciados ideológicos, culturais, em todo caso simbólicos, sem os quais ela não tem sentido” (AUMONT, 1995, p.248).

É fundamental para a leitura da imagem o método de *scanning*, o vaguear pela superfície da imagem, que segue tanto a sua estrutura quanto aos "*impulsos no íntimo do observador*" (FLUSSER: 2002, p.8), ou seja, o *scanning* considera as intencionalidades tanto do emissor quanto do receptor. Do primeiro, o desejo de interpretar a realidade por meio de um conjunto de decisões técnicas e estéticas. Do segundo, a necessidade de estabelecer para si relações significativas.

Assim é que o fotojornalismo atua, de um lado o fotógrafo com a intenção de interpretar a realidade, do outro o leitor recebendo uma informação visual de uma realidade interpretada.

Capítulo 3

A herança dos pioneiros

Pode-se dizer que o fotojornalismo teve suas origens, quase que simultaneamente à invenção da própria fotografia. A cobertura fotográfica da Guerra da Criméia, realizada a partir de 1853, pelo inglês Roger Fenton, já continha o germe daquilo que caracteriza o fotojornalismo: a investigação e reportagem visual dos fatos de interesse público.

Em 1854, Fenton comprou uma carroça usada de um mercador de vinhos e a transformou em laboratório fotográfico ambulante, na qual revelava suas imagens e as enviava, por meio de mensageiros, a Londres.



Roger Fenton Auto retrato na Photographic Van - 1854



Roger Fenton 13ª Divisão Artilharia – Criméia, 1855

Daquele episódio até hoje, a cobertura de guerras sempre foi uma das áreas mais produtivas para a atividade do repórter fotográfico.

No Brasil o uso da fotografia impressa deu-se com o francês Victor Frond, em 1858, que realizou fotografias com o intuito de reproduzi-las em uma obra. Trata-se do *Brazil Pittoresco*, livro com textos do escritor Charles Ribeyrolles e 74 litografias produzidas a partir de fotografias. Mas essa não pode ser considerada atividade fotojornalística, mas somente ilustração fotográfica, sem caráter noticioso.

Naquela época, as tentativas de se usar a fotografia na imprensa brasileira esbarravam na incipiente tecnologia e carência de mão de obra especializada. O jornalismo se utilizava então de desenhos e caricaturas, como as publicadas pelo *Jornal do Comércio*, do Rio de Janeiro, desde 1837. A história registra o nome de Ângelo Agostini como um dos mais dinâmicos na atividade.

As primeiras fotografias publicadas em periódicos, o que denota o seu uso como *ilustração* na imprensa, eram encartadas em folhas soltas independentes do texto. A impressão simultânea de texto e fotografia somente foi ocorrer em 12 de outubro de 1852,

com a publicação, na primeira página de *A Marmota Fluminense*, do retrato em xilografia de *Mme. Stoltz*, conforme registro feito na época, como legenda da fotografia. Até o final da década de 1850 o uso da fotografia na imprensa era episódica e privilegiava retratos e paisagens.

É na década de 1860 que o rudimento do fotojornalismo nasce na imprensa brasileira. Com a publicação de notícias e fotografias da Guerra do Paraguai, na *Semana Ilustrada*, Henrique Fleiuss dá início à cobertura fotográfica de fatos marcantes para o Brasil Império. De lá para cá a evolução do fotojornalismo brasileiro ocorre lentamente.

No dia 10 de novembro de 1928 é publicado o primeiro número da revista *O Cruzeiro* e em 8 de novembro de 1930 dezenas de fotografias ilustravam suas páginas com a vitória de Getúlio Vargas frente à revolução. (p. 25).

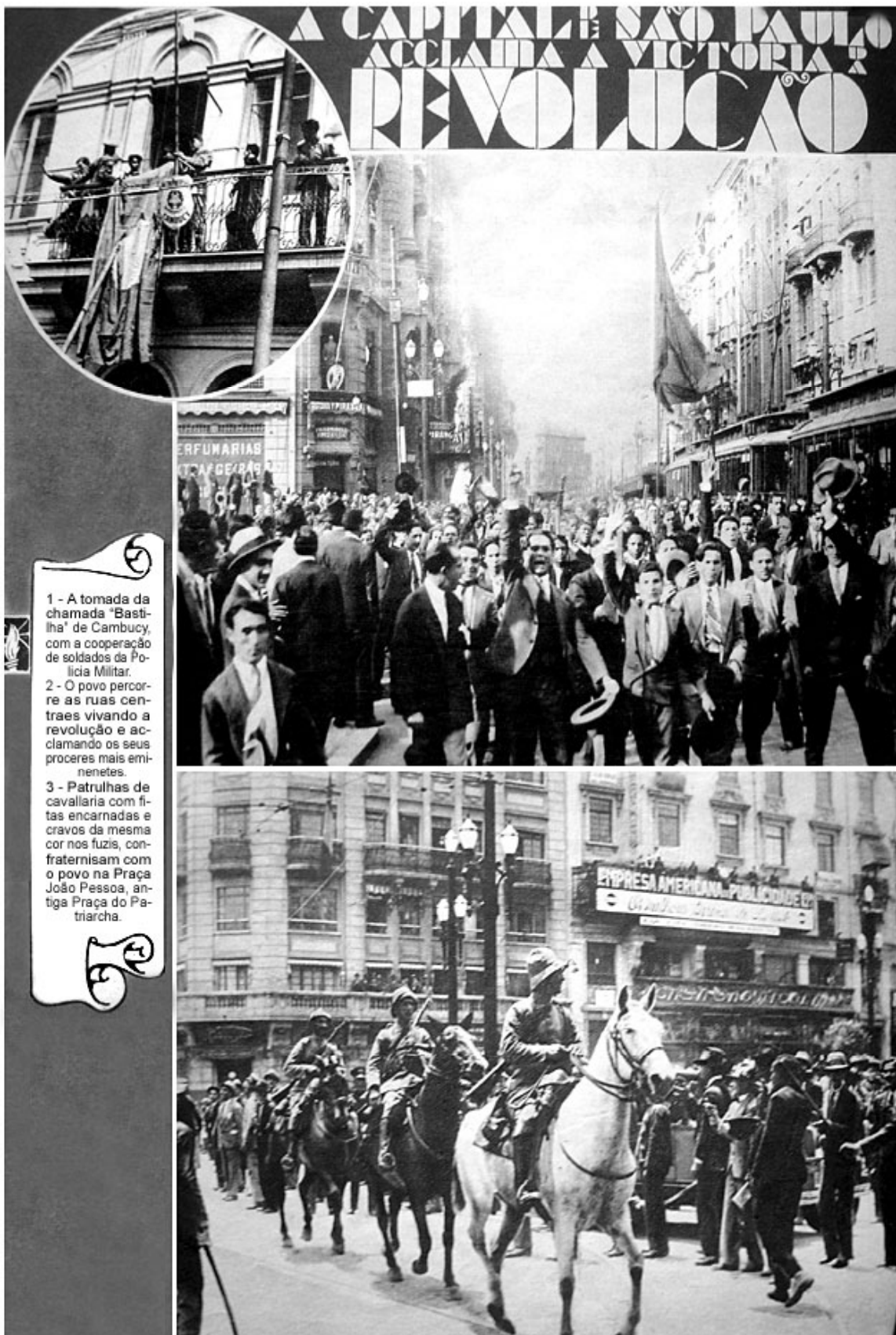
Dez anos depois, na década de 1940, abre suas páginas para a reportagem fotográfica, seguindo o exemplo de revistas ilustradas como a norte-americana *Life* e a francesa *Paris Match*. A partir daí o fotojornalismo se profissionaliza e se consolida no Brasil. Outros fatores que contribuíram para isso foi o avanço da tecnologia (flash eletrônico, telefoto, miniaturização das câmaras como a *Leica*) e, no pós-guerra, a criação de agências de fotógrafos como a *Magnum* francesa.

Em 1943, Jean Manzon, ex-fotógrafo da *Paris Match*, é contratado por *O Cruzeiro* e inicia a publicação de fotos dinâmicas, diferentes das imagens posadas e sem impacto produzidas até então.

A revista passa a ter entre seus princípios básicos o papel do fotógrafo como *testemunha ocular da história* (bordão que se tornou chamada do Repórter Esso, telejornal de grande sucesso nas décadas seguintes). Essa perspectiva estava associada à idéia de que a fotografia era capaz de estruturar uma narrativa sobre os fatos.

A fotorreportagem obteve grande sucesso na imprensa ilustrada porque respondia às demandas de uma época onde a cultura se internacionalizava e a história era marcada pela 2ª Grande Guerra e conflitos sociais. Através da narrativa do fotojornalismo, os acontecimentos puderam ser documentados e/ou representados. Por essa razão, hoje se pode contar a história através dessas imagens.

O espírito visionário e empreendedor de Assis Chateaubriand, permitiu que *O Cruzeiro* inovasse ao delegar autonomia e liberdade de ação aos fotógrafos. O resultado foram índices de vendagem inéditos para uma revista naquela época. Ficou famosa a tiragem recorde de 720 mil exemplares, em agosto 1954, do exemplar que noticiou a morte de Getúlio Vargas.



Revista **O Cruzeiro**, 08/11/1930 (fonte: <http://memoriaviva.digi.com.br/ocruzeiro/>)

O texto escrito acompanhava a imagem como apoio e procurava ampliar a ideologia da mensagem fotográfica. Por isso as reportagens eram realizadas por uma dupla: um jornalista e um repórter fotográfico; o primeiro responsável pelo texto, o segundo produzia as imagens.

Foi com David Nasser que Jean Manzon formou a primeira dupla fotógrafo-redator no Brasil. Algumas reportagens como “Enfrentando os Xavantes” (1944), editada em 18 páginas com fotos de selvagens atacando a flechadas o avião onde se encontrava o fotógrafo, fez com que a revista batesse recordes de vendas, no Brasil e exterior. No entanto, a ideologia predominante na reportagem destacava os índios como um *povo selvagem a ser conquistado*, fato que ao mesmo tempo que divulgava o País no exterior, o fazia por um viés negativo, que até hoje é motivo de críticas.



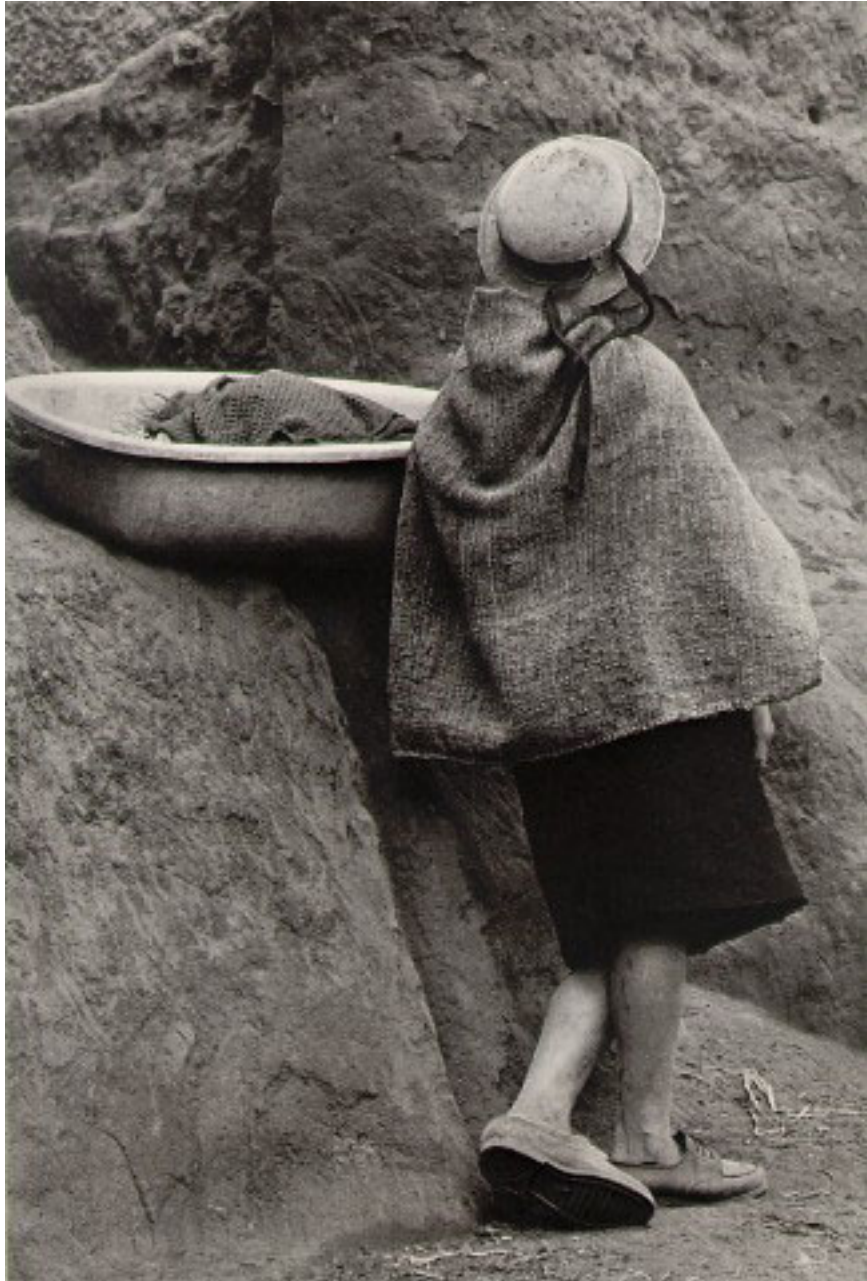
Foto: Jean Manzon (1944)

Outras revistas semanais seguiram a experiência pioneira de *O Cruzeiro*, com espaço aberto para o fotojornalismo em suas páginas. Em 1952 surge a revista *Manchete* e em 1966 é lançado o primeiro número de *Realidade*. Essas três revistas alcançaram grande sucesso editorial com algo em comum: o espaço dedicado ao fotojornalismo.

Assim, nos anos 40, 50 e 60 do século passado, nomes como Jean Manzon, José Medeiros, Accioly Netto, Flávio Damm, Edgar Medina, Pierre Verger, Ed Keffel, Luiz Pinto, Eugenio Silva, Indalécio Wanderley, Erno Schneider, Alberto Jacob, Geraldo Viola, Walter Firmo, Lew Parrella, Roger Bester, Geraldo Mori, Luiz Carlos Barreto, Ronaldo Moraes, Gervásio Batista, Jankiel, Jorge Butsuem, Luigi Mamprin, entre muitos outros, fundaram uma escola de fotojornalismo que até hoje influencia alguns profissionais da imprensa.

Em *O Cruzeiro*, *Manchete* e *Realidade* a informação fotográfica era o *leitmotiv* das grandes reportagens. A partir das fotografias se construíam os textos e, acessoriamente as legendas. A diagramação se apoiava no sentido da narrativa visual, uma seqüência de fotografias encadeadas logicamente no intuito de contar uma história. O peso da imagem nas páginas das revistas de informação de meados do século passado era muito grande, com as fotografias ocupando páginas inteiras ou mais de 70% delas. Hoje isso acontece de forma diferente em revistas de celebridades (revistas de *fofocas*, como foram apelidadas) como *Caras*, *Istoé Gente* e *contigo!*, entre outras. É claro que não se pode fazer paralelo entre reportagens fotográficas de *O Cruzeiro* e instantâneos ou fotos de *paparazzo* de uma dessas revistas. Mas ainda existem publicações pautadas pela reportagem fotográfica. Com a segmentação editorial que ocorre hoje na mídia impressa ela pode ser encontrada em revistas especializadas de turismo, aventura ou etnografia visual como, *Próxima Viagem*, *Família Aventura*, *National Geographic* e *Caminhos da Terra*.

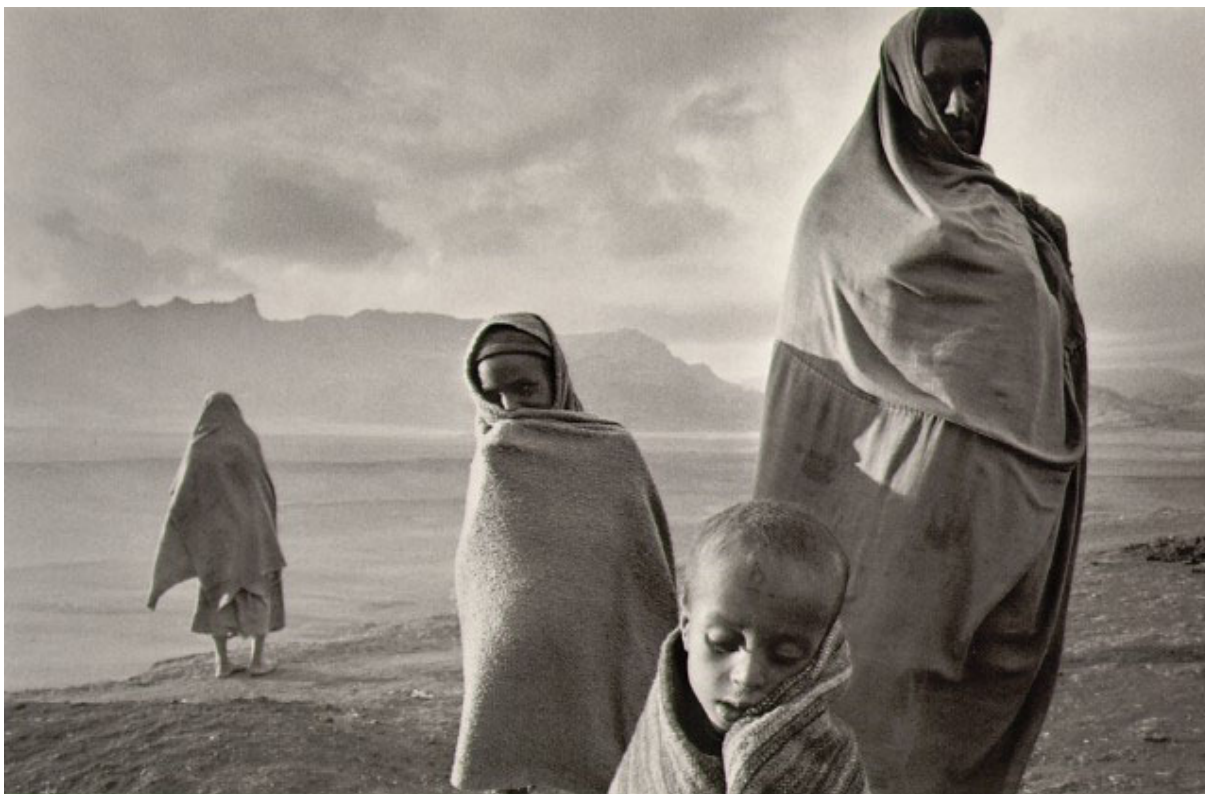
Outra veiculação para as reportagens fotográficas se dá através de livros autorais, quando o profissional constrói uma narrativa por meio da imagem. São inúmeros os fotógrafos brasileiros que publicam coletâneas, ensaios ou mesmo séries temáticas de grande repercussão mundial. É o caso de Sebastião Salgado, o mais conhecido fotojornalista brasileiro na atualidade. Algumas de suas reportagens, politicamente engajadas, como *Outras Américas*, *Fome no Sahel*, *Trabalhadores*, *Êxodus*, *A África à deriva* e *Crianças* são editadas em vários idiomas, em todo o mundo.



Sebastião Salgado *San Juan, Chimborazo - Ecuador, 1979*



Sebastião Salgado *Refugiada de Gondan* - Mali, 1985



Sebastião Salgado *Refugiados no deserto de Korem - Ethiopia, 1984*



Sebastião Salgado *Disputa entre trabalhador da mina de Serra Pelada policial militar - Brazil, 1986*

Conclusão

A evolução da fotografia no jornalismo e o seu significado para a comunicação vem se definindo ao longo do tempo, assumindo vários papéis e importância. Hoje, tem-se a clareza de que ela é parte essencial da mensagem jornalística. Como parceira da notícia, seja na composição da matéria factual, sensacional, informativa ou histórica a fotografia revelou-se como a melhor companheira, a mais eloquente *fala* para a informação. Afinal a imagem, por vezes, diz mais que o texto escrito e amplia a visão do leitor, que já se acostumou a *escaneá-la* para realizar uma leitura abrangente.

Este trabalho se propôs a ressaltar a evolução da fotografia em veículos específicos (revistas semanais) e conclui que existiu um apogeu do fotojornalismo no Brasil, representado por O Cruzeiro, Manchete e Realidade. Talvez, por causa dos jornais televisivos, o fotojornalismo tenha se transformado numa profissão menor nas redações. Mas não há dúvida de que mesmo quando a fotografia aparece como simples registro de um fato, documento ou ilustração a informação tem outro peso. Uma matéria sem fotografia pode tornar-se um texto *illegível* para um público nascido e acostumado com a imagem, ávido por visualizar os personagens da notícia, imaginar o que se passou por trás da cena e construir sua interpretação da notícia.

No capítulo 2 foram citadas breves conceituações do que é a semiótica da fotografia. Os trabalhos de teóricos do porte de Walter Benjamin e Roland Barthes, que se dedicaram sobre a questão por décadas, revelam-se ainda longe de chegar a um consenso sobre o assunto. O que se depreende da leitura desses pensadores é que a abordagem lingüística ainda prevalece, fazendo com que uma possível filosofia da fotografia tenha como base as conceituações da escrita. Talvez esse seja um *defeito* do pensamento ocidental, baseado na cultura grego-romana, que conceitua a fotografia como *escrita com a luz*. Quem sabe o estudo da fotografia dependa de uma reestruturação teórica que leve em conta a característica de que ela é imagem e não escrita. Na língua japonesa, por exemplo, a palavra que designa fotografia é *shashin*, que significa algo ligado à expressão visual, não à escrita.

Essa é uma questão que se impôs, no decorrer das leituras realizadas para essa monografia, pois o arcabouço teórico da semiótica, para a análise da imagem, começa a revelar-se insuficiente. Alguns pesquisadores brasileiros como a PhD Tânia C. Clemente de Souza propõem uma delimitação do estudo da imagem que leve em conta a materialidade inerente a ela mesma. As obras de Albert Plécy (*Grammaire élémentaire de l'image*) e dos parceiros Gunther Kress e Theo van Leeuwen (*Reading images – the grammar of visual*

design), apesar de não terem sido revisados para este trabalho, podem fornecer indicações de novas abordagens para a análise das imagens fotográficas.

Daqui para o futuro, com a informática como instrumento do fotojornalismo, existe a possibilidade da simulação de imagens fotográficas através de programas gráficos de computador e até mesmo a manipulação, por processos digitais, do registro fotográfico original. Isto pode ser grave, tanto para os profissionais, a imprensa e a sociedade. Ao que parece essa discussão, que extrapola o objeto do presente trabalho, deverá ser pautada pela ética. Em termos da semiose da fotografia, o que se presencia hoje é a destruição do *mito da objetividade fotográfica*, sobre o qual Benjamin já havia alertado, há mais de 60 anos.

O que não se pode negar é que a fotografia digital amplia as possibilidades de expressão do profissional, podendo ser utilizada e inserida virtualmente em todo tipo de mídia, com grande agilidade e possibilidade de distribuição em nível global a baixo custo. Algo como uma versão moderna do *carroção fotográfico* de George Fenton na Guerra da Criméia. (p. 23)

Espera-se ainda que a presente monografia seja ponto de partida para outros estudos sobre o fotojornalismo e o seu valor como instrumento essencial da informação.

Bibliografia

- AUMONT, Jacques. *A imagem*. Campinas: Papyrus, 1995.
- BARTHES, Roland. *A câmara clara: Nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- _____. *Elementos de Semiologia*. São Paulo: Cultrix, 1989.
- _____. *Mitologias*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.
- _____. *O óbvio e o obtuso*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas*. [tradução: Sérgio Paulo Rouanet]: volume 1. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1996.
- FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.
- GURAN, Milton. *Linguagem fotográfica e informação*. Rio de Janeiro: Rio Fundo Editora, 1992.
- LIMA, Ivan Alves de. *A fotografia é a sua linguagem*. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1988.
- _____. *Fotojornalismo brasileiro: realidade e linguagem*. Rio de Janeiro: Fotografia Brasileira, 1989.
- MACHADO, Arlindo. *A ilusão especular: introdução à fotografia*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- _____. *Efeitos do verbal sobre o não-verbal*. In: MAGALHÃES, Izabel (org.). *As múltiplas faces da linguagem*. Brasília: Editora UnB, 1996.
- PEIRCE, Charles S. *Semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- SANTAELLA, Lúcia. *A teoria geral dos signos: como as linguagens significam as coisas*. São Paulo: Pioneira, 2000.
- _____. et NOTH, Winfried. *Imagem: cognição, semiótica, mídia*. São Paulo: Iluminuras, 2001.
- SOUSA, Jorge Pedro. *Uma história crítica do fotojornalismo ocidental*. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2000.
- SOUZA, Tânia C. Clemente de. *Discurso e Imagem: perspectivas de análise do não verbal*. Rio de Janeiro: UFF, 1998.
- VILCHES, L. *La lectura de la imagen*. Buenos Aires: Paidós, 1991

Anexo:

Algumas datas e fatos do fotojornalismo:

1855 – O britânico Roger Fenton fotografa durante quatro meses a Guerra da Criméia (1853-1856). Para fazer seu trabalho, transforma uma carruagem puxada por cavalos em quarto escuro, onde revela as chapas. Ao todo, produz 360 fotografias. Realiza assim a primeira grande documentação de uma guerra e dá início ao fotojornalismo.

1861-1865 – O norte-americano Mathew Brady faz a cobertura da Guerra Civil Americana e torna-se um dos primeiros fotojornalistas do mundo.

1880 – Publicação da primeira fotografia pela imprensa, na capa do jornal Daily Herald, de Nova York (EUA). Mas somente no início do século XX o uso de fotografias nos jornais e revistas torna-se comum.

1900 – São publicadas as primeiras fotos da imprensa brasileira na Revista da Semana. Nos anos seguintes, outros jornais e revistas intensificam o uso de fotografias, entre eles O Malho, Kosmos, A Vida Moderna, Fon-Fon, Careta e Paratodos.

1911 – Primeiro fotógrafo oficial da prefeitura do Rio de Janeiro, Augusto Malta registra cenas do Carnaval carioca, dando início ao fotojornalismo.

1915 – Com o aperfeiçoamento dos processos de impressão, os jornais diários começam a utilizar a fotografia com mais frequência para ilustrar as reportagens, em substituição ao desenho. A presença de fotos na imprensa firma-se com os jornais Daily Mirror, de Londres (Reino Unido), e Illustrated Daily News, de Nova York (EUA).

1925 – A empresa alemã Leitz começa a comercializar a primeira câmera fotográfica 35 mm, a Leica, inventada pelo engenheiro Oskar Barnack. Ela dá um grande impulso ao fotojornalismo por ser silenciosa, rápida, portátil e por ter disponíveis diversos tipos de lentes e acessórios.

1928-1929 – O fotojornalismo desenvolve-se na Alemanha nas revistas Berliner Illustrierte e Münchener Illustrierte Presse. Os principais nomes dessa época são o alemão Erich Salomon e o britânico Felix Man.

1932 – O francês Henri Cartier-Bresson começa sua carreira como fotojornalista, desenvolvendo um estilo definido por ele como a busca pelo "momento decisivo", ISTOÉ, pelo instante fugaz em que uma imagem se forma completamente em frente à câmera. Por isso, não realiza nenhum tipo de retoque ou manipulação das imagens. Cartier-Bresson torna-se o mais influente fotojornalista de sua época. Entre os seguidores do seu estilo estão Robert Doisneau, Willy Ronis e Edouard Boubat.

1936 – O norte-americano Henry Luce funda a revista Life, nos Estados Unidos (EUA), com o objetivo de substituir a fotografia acidental, improvisada, por uma edição de fotografia planejada. Os fotógrafos a serviço da revista, um marco da fotorreportagem mundial, são pautados para cada matéria e encorajados a produzir uma grande quantidade de imagens para dar mais opções de escolha aos editores. Vários dos principais nomes do fotojornalismo mundial trabalham para a Life, entre eles Robert Capa, que faz a cobertura de guerras em todo o mundo, durante vinte anos, até morrer no Vietnã, ao pisar em uma mina terrestre. Entre suas fotos mais famosas estão Morte de um Soldado Legalista (soldado sendo alvejado na Guerra Civil Espanhola, entre 1936-1939) e a série de imagens feitas durante o desembarque das tropas aliadas na Normandia, em 1944, durante a II Guerra Mundial.

1947 – Os fotógrafos Robert Capa, Daniel Seymour, Henri Cartier-Bresson e George Rodger fundam nos Estados Unidos (EUA) a agência cooperativa Magnum. Nela trabalham os principais nomes do fotojornalismo mundial, entre eles o norte-americano Eugene Smith, o suíço Werner Bischof e o brasileiro Sebastião Salgado.

Década de 50 – Após a II Guerra Mundial, uma corrente da fotografia volta a passar por uma fase abstracionista e deixa de ter o compromisso de registrar a realidade. Adota-se o uso expressivo e emocional das imagens. Nessa linha destaca-se o trabalho do norte-americano Minor White. Para ele, a fotografia deve ser transformada para que o espectador perceba a mensagem interior da imagem, não visível na superfície. Outros representantes dessa corrente são Aaron Siskind, Harry Callahan e Bill Brandt. No fotojornalismo, a cobertura fotográfica dos acontecimentos no pós-guerra ganha fôlego com as revistas Time e Newsweek, nos Estados Unidos (EUA); Paris Match, na França; e Der Spiegel e Stern, na Alemanha. No Brasil a revista O CRUZEIRO e o Jornal do Brasil dão grande impulso ao fotojornalismo brasileiro ao destinar um espaço destacado nas reportagens para as fotografias, até então usadas como acessórios do texto. Entre os principais nomes desse período estão Jean Manzon, Luiz Carlos Barreto, Indalécio Wanderley, Ed Keffel, Luciano Carneiro, José Medeiros, Peter Scheier, Flávio Damm e Marcel Gautherot. Em 1952 se dá o lançamento da revista Manchete, que procura estabelecer uma narrativa visual independente do texto em suas reportagens.

Década de 60 – Auge da fotorreportagem no país, com o surgimento das revistas REALIDADE (1966) e veja (1968) e do Jornal da Tarde (1966). Profissionais como Maureen Bisilliat, David Drew Zingg, Claudia Andujar, Luigi Mamprin, George Love e Walter Firmo fazem imagens informativas e de grande qualidade estética. Destaca-se ainda o trabalho de Luís Humberto, que consegue realizar fotos críticas e irônicas sobre a situação do Brasil sob regime militar apesar do controle da censura.

1981 – O brasileiro Sebastião Salgado torna-se mundialmente conhecido ao ser o único fotógrafo a registrar a tentativa de assassinato do presidente norte-americano Ronald Reagan. Representante da fotografia documental,

Salgado se destaca nos anos 80 e 90 por suas grandes fotorreportagens de denúncia social, publicadas em livros como *Sahel: l'Homme en Détresse* (1986), *Trabalhadores* (1993) e *Terra* (1997).

Década de 1990 – Intensifica-se o uso das câmeras digitais, principalmente no fotojornalismo e na publicidade. Nessas câmeras, o filme é substituído por um disco ou cartão de memória no qual as imagens são armazenadas digitalmente. Elas podem, assim, ser transmitidas por meio de linha telefônica para um computador em qualquer lugar do mundo de forma extremamente rápida, já que o processo digital elimina a necessidade de revelação e ampliação.

